



MIRADAS RECÍPROCAS Y RECELOSAS: LA IMAGEN DEL
'OTRO' EN *MUSTAFÁ* DE ARMANDO DISCÉPOLO Y RAFAEL
JOSÉ DE ROSA

RECIPROCAL AND DISTRUSTFUL GAZES: THE IMAGE OF
THE 'OTHER' IN ARMANDO DISCÉPOLO AND RAFAEL
JOSÉ DE ROSA'S *MUSTAFÁ*

Spyridon Mavridis

Universidad Nacional y Kapodistriaica de Atenas

spymav@spanll.uoa.gr

<https://orcid.org/0000-0003-1970-3008>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.15
ISSN 2444-3948

Resumen: El presente trabajo ofrece una lectura crítica de la pieza *Mustafá* (1921) de Armando Discépolo y Rafael J. de Rosa desde una perspectiva imagológica. Tras una breve contextualización del fenómeno inmigratorio europeo hacia la Argentina a comienzos del siglo XX, se analizan los mecanismos de construcción de estereotipos y representaciones identitarias en la obra. Enmarcada dentro del grotesco criollo, la pieza presenta una visión compleja sobre la convivencia entre las distintas comunidades inmigrantes, y en particular la turca y la italiana. El estudio se centra en el análisis de autoimagentipos y heteroimagentipos proyectados mediante signos escénicos verbales y no verbales, que revelan tensiones, prejuicios y mecanismos de integración. Este enfoque permite reconsiderar *Mustafá* no solo como documento cultural de una época, sino también como una contribución singular al teatro inmigratorio rioplatense.

Palabras clave: Gran inmigración a Argentina, grotesco criollo, teatro inmigratorio, *Mustafá*, imagología

Abstract: This paper offers a critical reading of *Mustafá* (1921), a play by Armando Discépolo and Rafael J. de Rosa, from an imagological perspective. Following a brief contextualization of the European immigration wave to Argentina in the early twentieth century, the analysis focuses on the mechanisms of stereotype formation and identity representation within the play. Framed within the genre of *grotesco criollo*, the piece presents a nuanced portrayal of the coexistence of different immigrant communities, particularly the Turkish and Italian. The study centers on the examination of auto-images and hetero-images conveyed through both verbal and non-verbal scenic elements, exposing tensions, prejudices, and paths to integration. This approach enables a reappraisal of *Mustafá* not only as a symbolic testimony of its time but also as a key work in the development of immigrant theatre in the Río de la Plata.

Keywords: Great European immigration wave to Argentina, grotesco criollo, immigrant theatre, *Mustafá*, imagology

Sumario: 1. Introducción. 2. Antecedentes y magnitud del aluvión inmigratorio a Argentina. 3. Impacto social y condiciones de vida de los recién llegados. 4. La sociedad criolla ante los inmigrantes italianos y turcos. 5. Psicopatología e imagología de la inmigración. 6. Los inmigrantes suben a la escena rioplatense. El grotesco criollo de Armando Discépolo. 7. *Mustafá: Sainete en un acto y tres cuadros*. 8. Conclusiones. 9. Obras citadas.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

SPYRIDON MAVRIDIS es Doctor por la Universidad de Salamanca y Profesor Asistente en el Departamento de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad Nacional y Kapodistriáka de Atenas. Imparte

clases de teatro, literatura y cultura hispanoamericana a nivel de grado y de posgrado, siendo también docente en la Universidad Abierta de Grecia. Su investigación se centra en el teatro y la literatura hispanoamericana contemporánea. Es autor de dos libros: uno sobre el teatro de Roberto Arlt y otro sobre la dramaturgia de Julio Cortázar. Ha participado en congresos internacionales y publicado artículos. Es también traductor de Cortázar al griego.

I. INTRODUCCIÓN

A comienzos del siglo XX, la República Argentina vivió uno de los procesos inmigratorios más trascendentales e intensos de su historia, convirtiéndose en lugar privilegiado para las grandes cantidades de desterrados que se acercaban a sus costas. Todos anhelaban horizontes mejores de vida. No todos, sin embargo, lograron materializar sus esperanzas; pues para muchos, aquella tierra prometida pronto devino en tierra del desencanto.

La intensa y profunda transformación demográfica de la región rioplatense, que acarreó aquel desarraigo masivo, no solo tuvo implicaciones económicas y sociales severas, sino también culturales y simbólicas de mayor envergadura. Se alteraron profundamente tanto las estructuras identitarias de la nueva población en formación como las dinámicas socioculturales del país receptor. Este fenómeno, además, impulsó la aparición de expresiones híbridas como el cocoliche, una mezcla de lenguas que evidenciaba el choque y la convivencia entre criollos e inmigrantes (Cara-Walker, 1987, p. 37), y nutrió la noción del «crisol de razas» como metáfora de un proyecto nacional en construcción (Germani, 2010, p. 609).

El teatro, como arte popular y de lo inmediato, se convirtió en un espacio privilegiado para representar esas tensiones, entre ellas los conflictos de identidad, los desencuentros entre comunidades y las contradicciones de un modelo identitario que se debatía entre la adaptación y la desambiguación, por un lado, y el rechazo y la integración, por otro. Dentro de este panorama se inscribe *Mustafá* (1921), escrita por Armando Discépolo y Rafael José de Rosa. La pieza constituye un testimonio dramático singular de los mecanismos de percepción y autoafirmación de las comunidades migrantes y de las tensiones cotidianas entre desterrados de diversos orígenes y la sociedad criolla. El personaje central del turco y su vecino italiano no solo encarnan el choque de lenguas, religiones y costumbres, sino también una forma de convivencia conflictiva que, en el microcosmos del conventillo, hacía visible la tensión entre proyectos identitarios divergentes y alimentaba los discursos contrapuestos de la época.

Este trabajo propone una aproximación a la obra desde una óptica interdisciplinaria que incorpora herramientas de la psicopatología de la migración y de la imagología, con el propósito de iluminar aspectos

hasta ahora poco explorados por la crítica. Se busca mostrar cómo, aun anclada en el sainete criollo, la pieza trasciende las convenciones del género y ofrece una mirada escénica que prefigura la naciente sociedad rioplatense, permitiendo repensar desde nuevas perspectivas la construcción del 'otro' en el teatro de inmigración.

Metodológicamente, el estudio se organiza en nueve apartados. Tras la introducción, el segundo contextualiza el fenómeno inmigratorio de fines del XIX y comienzos del XX. El tercero analiza el impacto demográfico y las condiciones de vida de los recién llegados, con apoyo en los censos de la época. El cuarto examina la actitud criolla hacia los inmigrantes, con énfasis en las comunidades italiana y otomana. El quinto introduce el marco teórico de la psicopatología migratoria y del análisis imagológico, mostrando cómo estas herramientas permiten interpretar las tensiones entre identidad y otredad. En el sexto apartado se ofrece una panorámica del teatro inmigratorio argentino y del grotesco criollo de Armando Discépolo, antes de centrarse, en el séptimo, en el análisis imagológico de *Mustafá*. Allí se estudian los autoimagotipos y heteroimagotipos proyectados en la obra mediante recursos escénicos verbales, corporales y simbólicos. El trabajo concluye con una reflexión sobre el valor testimonial de la pieza y su importancia en el corpus del teatro inmigratorio rioplatense. En el apartado bibliográfico se consignan las fuentes consultadas que sustentan el marco teórico y sirvieron de base para la elaboración del presente estudio.

2. ANTECEDENTES Y MAGNITUD DEL ALUVIÓN INMIGRATORIO A ARGENTINA

En 1852, un año antes de la caída de Rosas, escribía Juan Bautista Alberdi desde su exilio en Chile:

¿Cómo, en qué forma vendrá en lo futuro el espíritu vivificante de la civilización europea a nuestro suelo? Como vino en todas épocas: la Europa nos traerá su espíritu nuevo, sus hábitos de industria, sus prácticas de civilización, en las inmigraciones que nos envíe. Cada Europeo que viene a nuestras playas nos trae más civilización en sus hábitos que luego comunica a nuestros habitantes, que muchos libros de filosofía... ¿Queremos plantar y aclimatar en América la libertad inglesa, la cultura francesa, la laboriosidad del hombre de Europa y de

Estados Unidos? Traigamos pedazos vivos de ellas en las costumbres de sus habitantes y radiquémoslas aquí... Si queremos ver agrandados nuestros Estados en corto tiempo, traigamos de fuera sus elementos ya formados y preparados. (2017, p. 97)

El espíritu que impregnaba estas reflexiones –nutrido por el progresismo de Bernardino Rivadavia, el pensamiento de Domingo Faustino Sarmiento y la gloriosa Asociación de Mayo– perpetuaba la perenne dicotomía entre civilización y barbarie, así como un proyecto de signo unitario y liberal. Esta visión, centrada en la incorporación de valores y prácticas europeas como vía de modernización, concebía la inmigración como motor imprescindible para el progreso material y moral de la nación. No obstante, al confiar en la homogeneización cultural, albergaba también una mirada jerárquica que prefiguraba tensiones con sectores populares y criollos que no se reconocían en ese ideal europeizante.

Un año después, Alberdi adaptaría e integraría estas mismas ideas en la *Constitución de la Nación Argentina* de 1853. En el preámbulo de la misma se promulgaba que su aspiración principal era: «promover el bienestar general, y asegurar los beneficios de la libertad, para nosotros, para nuestra posteridad, y para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino» (2016, p. 7). Como consecuencia, en los años sucesivos el aluvión inmigratorio radicaría definitivamente en Argentina a más de 3.500.000 almas con la ilusión de encontrar la tierra prometida que tanto anhelaban. La magnitud de este desarraigo masivo era tal que en el *Tercer Censo Nacional* de 1914 se constató que en tan solo dos décadas la población se había casi duplicado alcanzando la cifra de 7.903.662 habitantes. De esta primera ‘foto’ de la Argentina del siglo XX llama la atención el hecho de que el 29,9% de la población hubiera nacido en el extranjero, así como que el número de varones extranjeros fuese mayor que el de los nacidos en el país (1914, Vol. II, pp. 149-183). Aquella vasta y babélica nube de personas que se desplazó, en palabras de Fernando Devoto (2015), a un «país también muy vasto y diferenciado que era la Argentina incluía desde más o menos modestos jornaleros, campesinos, obreros y artesanos hasta profesionales, profesores, periodistas, comerciantes y pequeños industriales» (p. 11). El nuevo panorama iba a transformar radicalmente el mosaico social y

cultural del estado rioplatense, convirtiéndolo, en términos de Germani (2010), en «crisol cultural y étnico» (p. 609).

3. IMPACTO SOCIAL Y CONDICIONES DE VIDA DE LOS RECIÉN LLEGADOS

Los recién llegados se aglomeraban en los conocidos conventillos convirtiéndolos en fusores de la nueva sociedad rioplatense y la evolución de los datos estadísticos confirma el aumento progresivo de la presencia inmigrante en estas viviendas. Según el *Censo General de la ciudad de Buenos Aires* de 1887 la proporción de inmigrantes de primera o segunda generación que residían en ellos era 65,7% (Vol. II, p. 30). Tan sólo tres años después, de acuerdo con los datos registrados en el *Boletín mensual de estadística municipal de la ciudad de Buenos Aires, Capital de la República Argentina: no. 1-6 (enero-diciembre 1890)*, el número de ellos ascendió a 67.720 (p. 200), cuando el *Anuario estadístico de la ciudad de Buenos Aires* del año siguiente registró que el porcentaje de extranjeros en los conventillos había escalado al imponente 85,2% (1891, pp. 434-435). Este crecimiento exponencial no sólo comprueba la casi total preponderancia de los inmigrantes en este tipo de viviendas (Yujnovsky, 1974, pp. 331, 354), sino también la vertiginosa transformación demográfica y socio-cultural de la capital. No obstante:

La pieza de conventillo, que habían podido pagar, no sólo confinaba a los trabajadores arribados a Buenos Aires a un clima de insalubridad y hacinamiento [*sic*] semejante quizá al europeo que pretendía [*sic*] eludir con su traslado, sino también los obligaba a reestructurar sus relaciones familiares, a crear, no siempre con éxito, nuevos sistemas de solidaridad, a enfrentar el hostigamiento de los encargados de edificios, inspecciones sanitarias, o incursiones policiales por infracciones propias o ajenas. (Gutiérrez 1981, p. 171)

Por encima, y pese a las deplorables condiciones de vida (servicios y espacio limitados, cocina y baño comunes), el alquiler era muy alto, algo que iba a provocar reacciones masivas por parte de los inmigrantes, como la memorable «Huelga de las escobas» de 1907¹.

4. LA SOCIEDAD CRIOLLA ANTE LOS INMIGRANTES ITALIANOS Y TURCOS

En aquel contexto desconcertante para todos, la bullente sociedad de acogida recurría con frecuencia a vagos gentilicios para denominar a quienes desembarcaban en el puerto. Así, los italianos eran conocidos como ‘tanos’, abreviatura de «napolitanos»; los españoles, sin importar su origen regional, como gallegos; los judíos, cualquiera que fuese su procedencia, como rusos; y los inmigrantes árabes —mayoritariamente sirios y libaneses— como turcos, en alusión al Imperio Otomano que entonces dominaba las costas de Asia Menor.

Sin lugar a dudas, la gran mayoría de aquellos desterrados la formaban los italianos, a tal grado que en el imaginario transalpino del siglo XIX el área que rodea el Río de la Plata era considerada un *continuum* del país mediterráneo (Bassi, 2011, p. 1), validando las visiones de Cristóforo Negri que desde 1864 profetizaba que «Il Plata è la nostra Australia» (p. 179). Según el *Censo general de población, edificación, comercio e industrias de la ciudad de Buenos Aires, Capital Federal de la República Argentina*² de 1887, ellos solos formaban el 31,1% de una población de 433.375 habitantes, mientras que de los 129.115 inmigrantes arribados al puerto hasta el año 1888, los 75.105 eran del mismo origen (1889, Vol. I, pp. 452, 532 y Vol. II, p. 9). Es indicativo al respecto que, según los datos proporcionados por el *Segundo censo de la República Argentina* de 1895, el aumento de la comunidad italiana experimentó en el conjunto del territorio argentino una progresión geométrica, ya que alcanzó el número de un total de 492.676 habitantes oriundos de este país mediterráneo (Vol. II, p. XLV), en comparación con los 71.442 italianos registrados en el *Primer Censo de la República Argentina* de 1869 (Vol. I, p. XXXI), lo que supuso un realmente impactante aumento de aproximadamente 590%.

Esta gran ola migratoria fue impulsada por la pobreza, la falta de trabajo y las condiciones políticas y económicas adversas en Italia. Se establecieron principalmente en Buenos Aires, Rosario, Córdoba, La Plata y Mendoza, sin abandonar su cultura y tradiciones. Con respecto a sus profesiones, eran omnipresentes en el sector de carnicería, frutas y verduras, y las estadísticas son aplastantes al respecto, ya que el 77,65% de los 953 que ejercían semejantes oficios eran italianos (Devoto, 2015, p. 12). A nivel lingüístico, se fue formando el idioma portuario del lunfardo —probablemente derivado del topónimo de la región de Lombardia— y la jerga hispano-italiana que recibió el nombre de ‘cocoliche’ por el

homónimo personaje creado por los teatristas criollos para mofarse de los italianos y su particular manera de hablar (Cara-Walker, 1987, p. 37).

En lo referente a la inmigración turca esta era relativamente pequeña en comparación con la respectiva italiana. Son indicativos al respecto los datos que aporta Bertoni (1994):

En 1895, los 205 inmigrantes a los que se denominó «turcos» ocupaban un modesto vigésimo segundo lugar entre los grupos extranjeros que vivían en Buenos Aires. Formaban entonces una pequeña colectividad, que en el total del país alcanzaba a sólo 876 miembros, número verdaderamente insignificante en relación con el millón de extranjeros que lo habitaban. Quince años después, en 1910, había en Buenos Aires 3.982 personas provenientes de Turquía, y en el total del país alcanzaban a casi 60.000. Llegaron a ocupar por entonces el cuarto lugar entre las corrientes inmigratorias del país. (p. 70)

Según el *Tercer Censo Nacional* de 1914 el modesto 1.7% de una población general de 7.903.662 almas lo representaban los inmigrantes otomanos (Vol. II, p. 201), mientras que de 1857 hasta el año del censo habían arribado al puerto de Buenos Aires un total de 136.079 turcos, constituyendo la quinta nacionalidad más numerosa de los recién llegados (Vol. I, p. 201). Conforme Bertoni (1994), «los porteños los descubrieron en 1889, año en que arribaron, algo más de dos mil, y se hicieron, súbitamente, visibles en las calles de Buenos Aires (p. 67). La mayoría de ellos eran trabajadores calificados y técnicos especializados en diversos campos. No obstante, constituían para los porteños «el caso extremo de la extrañeza». Especialmente, para aquellos grupos locales que cuestionaban la política inmigratoria desde una postura xenofóbica, su «exótica apariencia y peculiar actividad parecían resumir todos los males de la hora» (Bertoni, 1994, pp. 67-68).

Como sostiene Klich (1993), los turcos, al igual que la mayoría de los inmigrantes araboparlantes, eran generalmente poco deseados en la mayoría de los países hispanoamericanos, aunque en un principio no tanto en Argentina. Esta predisposición inicialmente positiva cambió sobre todo a partir del alzamiento de los movimientos liberadores en el Medio Oriente y los conflictos entre el moribundo Imperio Otomano y las potencias europeas. Rápidamente empezó a notarse el desdén

antiturco de las élites sociales, así como su preferencia por inmigrantes del norte de Europa, entre otras etnias y religiones, haciendo a los otomanos buscar con urgencia protección diplomática por haberse convertido en víctimas de ataques xenofóbicos (pp. 179-180).

La actitud criolla ante la gran batahola inmigratoria fue diferenciándose también a tenor del nivel socioeconómico y de formación de los nativos, y, por consiguiente, de la amenaza que sintieran con respecto a sus fueros sociales y profesionales. Los prejuicios y la xenofobia fueron intensificándose igualmente por el ambiente babélico que empezó a formarse, las costumbres de los recién llegados, así como por el antagonismo entre los inmigrantes mismos. Afirma Devoto (2015) a propósito:

cuantos prejuicios contra los italianos en la sociedad del «crisol de razas» de los que aquí se da testimonio pero también cuantos de los italianos contra los criollos vistos como algo o muy holgazanes (a comenzar por el mismo Belgrano en 1805, si es que podemos definirlo un italiano). El juego de los imaginarios sociales, de las identidades y las diferencias siempre es complejo pero, en cualquier caso, una diferencia esencial para comprender el caso argentino está en que, en la escala de prestigio, siempre por debajo de los «italianos» estaban los migrantes «exóticos» (los «turcos» y los judíos) y más abajo todavía los criollos pobres. (p. 15)

5. PSICOPATOLOGÍA E IMAGOLOGÍA DE LA INMIGRACIÓN

Como han señalado León y Rebeca Grinberg (1989) en su tratado sobre la psicopatología de la inmigración, cada inmigrante sufre por una mezcla de sentimientos de ansiedad, tristeza, duelo y nostalgia, por un lado, junto con sus expectativas esperanzadoras, por el otro (p. 7). Esta carga psíquica se nutre por estresores potenciados por distintos factores, como la separación forzada de la familia y los seres queridos, la soledad, el miedo, la lucha por la supervivencia y la desilusión por el fracaso del proyecto inmigratorio (Achotegui, 2006, p. 125). La gran mayoría que no alcanza sus pretensiones tiene que afrontar el asentamiento penoso a la nueva realidad y la ansiedad que provoca la transculturación violenta. Sufren de nostalgia y por el síndrome de Ulises, ya que tienen que encarar el racismo y el fundamentalismo cultural del país de recepción;

situaciones que generan traumas y enfermedades psicosomáticas (Ainslie et al., 2013, p. 664). Gloria Anzaldúa (1987) explica cómo el desplazamiento territorial implica relocalizarse en dos mundos diferentes y tener el desafío de integrarlos al interior de la subjetividad. Por consiguiente, el conflicto entre culturas lleva a la perplejidad y la confusión mental y emocional, generando sentimientos de inadecuación, incluso lingüística, e inseguridad que pueden llevar a la violencia social e intrafamiliar (pp. 78, 83).

Según Villanueva (2000):

[e]l proceso de integración de esa figura de la alteridad que un extranjero inevitablemente representa sólo es posible a partir de la construcción de una experiencia compartida de manera relativamente homogénea en la memoria colectiva de un pueblo. En esta construcción de una memoria común, la literatura –entendida en un sentido amplio– desempeña un papel fundamental. (p. 1)

De ahí que la efigie del ‘otro’ en el corpus literario inmigratorio tenga especial interés desde la perspectiva imagológica. Como señala Fernández Mosquera (2010):

El estudio del otro, los otros, en donde se puede situar el infierno («L'enfer, c'est les autres»), el pecado o el error, es una costumbre de larga tradición intelectual y tiene que ver con la afirmación de la identidad personal y la búsqueda de sí mismo. Si la mirada del otro sirve para desnudar nuestra propia existencia, la mirada propia sobre el otro acaba por delimitar y definir el ser personal. Ese camino de definirse por medio de la negación y de la imagen reflejada lleva, en última instancia, a una identificación la mayoría de las veces paradójica, brillante, pero inexacta si desde donde se parte es una obra literaria o un texto fuertemente formalizado. (p. 52)

Pérez Gras (2016) afirma que «[l]a imagen del Otro es un espejo de la propia» (p. 19). Él que mira al ‘otro’ reflexiona sobre y define a sí mismo; se sitúa ideológicamente frente a las coyunturas históricas y los respectivos debates sociales. Se vale de estereotipos tanto de signo positivo (los ‘otros’ iguales a nosotros) como negativos (los ‘otros’ distintos de nosotros), y emplea para ello las pertinentes estrategias discursivas

y/o gestuales. Según Sánchez Romero (2010) esta efigie se construye a base de heteroimagentipos (la imagen del 'otro') que se enfrentan a los autoimagentipos (la imagen del mismo) (p. 10), y se estructura a base de prejuicios creados de modo cognitivo, los primeros, y emocional, los segundos (Pérez, 2016, p. 19). De ahí emerge la autorrepresentación que reviste de los atributos más favorables la proyección de la propia imagen, en todo caso interesada, y siempre en comparación con la otredad. Semejante función cumplen los prejuicios sobre los dogmas religiosos careados y el des-prestigio cultural del 'otro'. Por último, el espacio territorial, ensalzado o degradado, según el caso, por su desmitificación cultural y legitimación intelectual, se convierte en espacio emocional, siendo la distancia geográfica un factor que engrandece o aminora la imagen, pese a la cercanía emotiva, nostálgica, xenófila o xenofóbica. Esta *mise en image* expresa la cosmovisión de la cultura que contempla y se rige por tres actitudes fundamentales: la manía, la fobia y la filia (Pageaux, 1994, pp. 103, 121).

6. LOS INMIGRANTES SUBEN A LA ESCENA RIOPLATENSE. EL GROTESCO CRIOLLO DE ARMANDO DISCÉPOLO

La manera de concebir e interpretar la realidad, sea esa histórica o social, y 'estar' en ella se proyecta por medio de las creaciones artísticas. La imagen deliberadamente proyectada funciona como, en palabras de Umberto Eco (1983), una «metáfora epistemológica» (págs 88-89)³.

Según Octavio Paz (1983):

la literatura es una respuesta a las preguntas sobre sí misma que se hace la sociedad ... La relación entre sociedad y literatura no es la de causa y efecto. El vínculo entre una y otra es, a un tiempo, necesario, contradictorio e imprevisible. La literatura expresa a la sociedad; al expresarla, la cambia, la contradice o la niega. Al retratarla, la inventa; al inventarla, la revela. (p. 61)

Es así como la literatura argentina indagó en la nueva realidad desde una perspectiva sincrónica, proyectando la imagen de los recién llegados a la República en obras testimoniales y de tesis. Como advierte Villanueva (2000), la incorporación del extranjero, siempre percibido

como figura de la alteridad, requiere que su presencia se inscriba en una experiencia colectiva capaz de ser compartida y asumida como parte de una memoria común. En ese proceso, la literatura, en su sentido más amplio, desempeña un rol decisivo. (p. 1)

En efecto, la literatura argentina indagó desde el principio en esta polifónica realidad social proyectando la imagen de aquellos 'otros' en publicaciones de tesis, tanto a favor como en contra del «crisol de razas». Pronto aparecieron obras, no solo narrativas, sino de diversos géneros, como crónicas, ensayos, textos jurídicos y teatrales (Villanueva 2000, p. 1). En lo que al arte de Talía se refiere, y en palabras de Guerrero Zamora (1961), «la posibilidad de todo teatro sólo queda abierta con el nacimiento de una conciencia nacional» (Vol. IV, p. 513). En aquel período la escena argentina se encontraba en la etapa que Pellettieri (1992) denominó «Subsistema de la emancipación nacional (1884-1930)», y que correspondía a la concreción de un sistema teatral y del campo intelectual pertinente que promocionaron un discurso ideológico propio del país finisecular (pp. 78-79). Surgieron géneros como el sainete y el grotesco criollo que tematizaron la sociedad cambiante, escenificando una serie de conflictos entre inmigrantes y criollos. Empero, y al contrario del balance respectivo en otros géneros, en los escenarios argentinos se representó más que todo un mundo en el que semejantes tensiones solían superarse a favor de la tesis del «crisol de razas» (Villanueva 2000, pp. 3-4). En esta tesis xenófila o, en todo caso integradora, a modo indicativo mas no limitativo, se pueden inscribir *La gringa* de Florencio Sánchez (1904) y *Marco Severi* de Roberto J. Payró (1905), así como *Los disfrazados* de Carlos M. Pacheco (1906) o *Los inquilinos* de Nemesio Trejo (1907).

En la escena inmigratoria de la época, la máxima autoría es Armando Discépolo (1889-1971) quien, por su propia condición de inmigrante y su excepcional capacidad para construir mundos escénicos transfigurando el dolor en drama, expuso como nadie las condiciones reales de aquellos desterrados desde una perspectiva integradora. Discépolo dio un giro más trágico a la temática de los sainetes criollos, especialmente en lo que concierne a la imagen del inmigrante italiano que, tras asentarse en el nuevo país, comenzaba a afrontar la desilusión de sus sueños incumplidos (Mavridis, 2018, p. 104). Como el propio dramaturgo afirmó, «[v]i que venían engañados todos». Por ello, reprochó a los escritores saineteros que «no ahondaban», sino «payaseaban» riéndose «del cocoliche». Ellos

representaban personajes de cartón omitiendo «todo lo demás que les pasaba» (citado en Soares, 1970). La reacción discepoliana fue abandonar los patios festivos y adentrarse en las habitaciones de los conventillos donde transcurrían las verdaderas tragedias humanas. Tematizó «la soledad del inmigrante italiano y su angustia ante la hostilidad de un medio familiar y social cuyas reglas él no entiende ni acepta» (Scipioni, 2000, p. 53).

A nivel técnico entremezcló ribetes naturalistas y del humorismo pirandelliano con pinceladas esperpénticas, caricaturescas y melodramáticas, amalgamando «la estética del sainete tragicómico con la semántica del grotesco italiano» y llamando esta hibridación «grotesco criollo» (Pelletierri, 2010, p. 251). Este nuevo registro gira en torno a personajes dominados por impulsos físicos y verbales, incapaces de comunicarse y de superar las pruebas que enfrentan. Su accionar genera un patetismo cercano a lo ridículo, ya que, como observa Pelletieri (1988), la máscara que los define es involuntaria y su falta de conciencia impide cualquier vínculo real con los otros (p. 56). La escena discepoliana presenta así figuras que ignoran el conflicto entre lo que creen ser y lo que realmente son, conflicto perceptible para el espectador en toda su dimensión trágico-cómica. Su idiolecto refuerza esa condición grotesca, al igual que el nombre, oficio o instrumento de trabajo que suelen dar título a las obras (Sanhueza Carvajal, 1997, p. 48). *Matco* (1923) y *Stéfano* (1928) han sido consideradas las piezas fundacionales del grotesco criollo, aunque es *Mustafá*, escrita en colaboración con Rafael José de Rosa (1884-1955), la que inaugura de manera decisiva el género.

7. *MUSTAFÁ. SAINETE EN UN ACTO Y TRES CUADROS*

Mustafá fue estrenada por la Compañía de Pascual Carcavallo el 5 de marzo de 1921 en el Teatro Nacional de Buenos Aires. Según Sanjueza Carvajal (1997), *Mustafá* fue un éxito inmediato: agotó localidades en cada función, fue repuesta en numerosas ocasiones y la crítica la celebró como «la obra del año» (p. 48). Su repercusión pronto trascendió el ámbito regional y llegó al otro lado del Atlántico. En 1924, *El Diario Español* (19 de enero) reseñó su estreno en Madrid, destacando la calurosa acogida pese a que la pieza no se ajustaba a las costumbres españolas (p. 1). En 1929, *Caras y Caretas* (27 de abril) celebró una reposición que

confirmó la madurez artística del dramaturgo en un género cultivado con notable capacidad de síntesis (p. 58). En 1930, *El Heraldó de Madrid* (12 de diciembre) anunciaba la llegada de Discépolo, a quien presentaba como «uno de los más firmes y proyectados valores del nuevo teatro rioplatense», recordando su éxito con *Mustafá*, montada en Madrid por la compañía de Gregorio Martínez Sierra (p. 7). La nota pertinente de Agustín Remón en *Caras y Caretas* (29 de julio de 1933) dimensiona su valor como modelo de equilibrio entre popularidad y ambición artística, aun frente al desencanto provocado por comedias posteriores (pp. 110-111). Hoy, aunque sus reposiciones son más evocadoras que populares, la pieza mantiene presencia en la cartelera argentina como testimonio del vigor creativo de Discépolo y de un género que marcó época.

Mustafá es una obra breve y de concepción sencilla, pero de gran hondura en la exploración de la psicología del inmigrante y de las condiciones sociales que lo determinan. Como señala Discépolo (1969) en el paratexto de la pieza:

Estos personajes no quieren ser caricaturas, quieren ser documento. Sus rasgos son fuertes, sí; sus perfiles agudos, sus presencias brillantes, pero nunca payasescas, nunca groseras, nunca lamentables. Ellas, vivas, ayudaron a componer esta patria nuestra maravillosa; agrandaron sus posibilidades llegando a sus costas desde todos los países del mundo para hacerla polifacética, diversa. Yo las respeto profundamente, son mi mayor respeto. Y suplico a estos actores vociferantes que increíblemente aún subsisten que se moderen o no los interpreten, porque... estudiarlos sí, gracias, pero desfigurarlos no. Reír es la más asombrosa conquista del hombre, pero si reír es comprender que se ríe solo para aliviar el dolor. (p. 247)

Desde esta perspectiva, el autor rechaza el costumbrismo superficial y plantea un teatro de vocación documental que, con humor sin burla, retrata las experiencias y contradicciones de la inmigración. La risa opera como respuesta a la adversidad y como medio para cuestionar los relatos idealizados de la integración nacional.

El texto narra las peripecias de Mustafá, un inmigrante turco que lleva veintiséis años en Argentina trabajando como buhonero. Su oficio corresponde al imaginario porteño de la época sobre la actividad principal de los migrantes otomanos que los consideraba como

«mercachifles deambulantes, vendedores de chucherías, ungüentos y drogas» (Bertoni, 1994, p. 69). Mustafá es un hombre marcado por el fracaso de su proyecto inmigratorio como fundador de una estirpe de turcos en un conventillo de la capital. Sanhueza Carvajal (2003) indica que este espacio «funciona como fotografía y se transforma en un signo del estatus social y económico que la familia posee dentro de la sociedad» (p. 1018). Con la esperanza de mejorar su situación, el turco compra un boleto a medias con Don Gaetano –vecino italiano, verdulero y futuro consuegro, pues sus hijos están comprometidos–, y para su sorpresa ganan el primer premio. Soñando con regresar a su tierra natal, idealizada por la distancia y el fracaso personal, decide delinquir escondiendo el tique y negando su existencia. Desde entonces se suceden episodios que lo enfrentan con el italiano. Finalmente, vencido por los razonamientos de Elías, su hijo, acepta repartir el premio. Sin embargo, lo pierde todo cuando los ratones devoran la papeleta, consumando su ruina definitiva.

A esta trama se suma un trabajo verbal y escénico cuidadosamente diseñado, híbrido y verosímil, mediante el uso de acentos inmigrantes, de cocoliche, gruñidos y silencios, que genera una oralidad cargada de tensión afectiva, mientras las acotaciones, lejos de ser neutras, fijan ritmo, intención y tono. En estrecha relación, el espacio escénico del conventillo se configura como microcosmos social y simbólico, ámbito de encierro, desarraigo y aspiraciones frustradas. La escenografía, cargada de objetos de subsistencia y memoria –camas, valijas, latas con plantas, guzla, oleografía de un santo y la parihuela ambulante de Mustafá, símbolo de su oficio y de su derrota inmigratoria– concentra visualmente las tensiones entre precariedad, identidad y fe. En ese marco escénico compacto, la gestualidad contenida y los desplazamientos mínimos corporizan una semiótica teatral donde lo material y lo psicológico convergen en el desarrollo del conflicto.

La risa es un postulado principal en la producción discepoliana y, en esta pieza canonizadora del grotesco criollo, se consigue por medio de las reacciones excéntricas de los personajes, su comportamiento estereotipado, su castellano espurio y mal pronunciado, así como por la animalización de sus rasgos, especialmente los de Mustafá. Así sucede, por ejemplo, en el segundo cuadro, cuando encerrado en su habitación para eludir a su antagonista, está descrito como: «*un chimpancé cansado de su jaula*», mientras su antagonista se presenta como un felino que «*se*

agazapa al alcance de un salto» (p. 15)⁴. Se consigue así la pronta respuesta positiva de parte del público al humorizar una situación trágica en su esencia y al escenificar los instintos primarios brotados en el espacio asfixiante, económico y moral de la pobreza. De modo que la escena aparenta por momentos a una especie de zoológico, al tiempo que los espectadores se convierten en observadores de la naturaleza humana y sus bajos instintos.

En el texto se emplean los clichés típicos del género chico que hacen el argumento más ‘digerible’ para los espectadores, aunque el ahondamiento dramático incita a la reflexión seria sobre la cuestión nacional. Así, Sara (hija de Mustafá), Peppino (hijo de don Gaetano) y Elías, representan la segunda generación de inmigrantes; prestos ya a superar las desconfianzas mutuas y edificar el proyecto nacional del «crisol de razas». En todo caso, la pieza gravita alrededor de Mustafá cuya estafa desestabiliza la frágil convivencia entre los vecinos del conventillo. A causa de su mentira se separan ellos en dos bandos: los turcos, por un lado y los italianos, por el otro. Entre los portavoces de las dos comunidades, Mustafá y Don Gaetano, se intercambian imprecaciones a base de autoimagnetismos y heteroimagnetismos étnicos, culturales, geográficos y religiosos, que, en un principio, y a medida que crece la tensión, parecen inconciliables, hasta la intermediación final de los hijos de los dos antagonistas. El texto está repleto de formas verbales espurias, adjetivaciones y sustantivaciones, exclamaciones de diversa índole, referencias espaciales y culturales, y reacciones estereotipadas que fortifican el discurso de los dos inmigrantes, según sus propios intereses en la querrela.

Entre los autoimagnetismos, por un lado sobresale la autorrepresentación del protagonista que se autodefine reiteradas veces, en su mal pronunciado español, como «bobre durco»⁵. Consigue así enternecer a sus compaisanos –como se puede apreciar en el siguiente fragmento–:

MUSTAFÁ.– (*Llorando*). ¡Baisanos, hombre Mustafá! ¡Tiene desgracia!
¡Daliano lucu, va a degollar! ...

OMAR.– (*Con los ojos cerrados*). Queda dranquilo, socio. Baisanos desbiertos van a defender.

UNO.– Si, tudus... tudus...

MUSTAFÁ.– Gracias, baisanos, gracias ... ¡Bobre durco honrado!

UNO.– Sí, bobre durco... (*Están por llorar.*)

MUSTAFÁ.— (*Aprovechando la ocasión para enternecerlos.*) ¡Ah, bodre durco, dulce corazón!... ¡Bodre durco honrado!... (*Se desmaya con un solo ojo. Resbala hasta el suelo.*)

TURCOS.— ¡Bobre durco!... ¡Gamina siempre!... (*Se lamentan, de pie, junto a Mustafá, que queda rígido... Se escupen las manos y lo levantan como si fuera la paribuela, y lo depositan en la cama.*) ¡Bodre durco! (*Lloran.*) (p. 12)

Por su lado, Don Gaetano se describe como un arquetípico y astuto italiano que se expresa en cocoliche, y que representa el optimismo vital de su cultura. Presume de su éxito personal al manifestarle a su antagonista: «no puedo ajejarme. Soy ganado nueve peso hoy. Osté comprende, Mustafá, que no puedo ajejarme» (p. 6); incluso alardea por su inteligencia frente a los criollos: «Ho comprado al abasto un cacón de aquire de requecho e se lo hay enjajado a una clientela otaria que me ha capitado, pe cuatro vece lo que valía» (p. 5). Al escucharlo monologa Mustafá: «Idaliano virdulero gana nueve peso... durco mircerero setenda centavos... ¡Bodre durco!... ¡Bodre durco!...» (p. 7). Don Gaetano se expresa ante toda situación con exclamaciones religiosas estereotipadas evocando a la Virgen, tanto antes como durante la disputa, tales como «¡per la Madonna!», «¡Madonna dolorata!» y «¡Vérgine santa!», más cuando se siente traicionado y jura por vengarse, cliché este emocional que tanto ha sido identificado con Italia: «¡Ah, madonna mía, qué desgracia...! ¡Vendetta! ¡Vendetta!» (pp. 11-12). Sin embargo, con tal de convencer a Elías de sus derechos al boleto, se autocaracteriza como «otario» (p. 11), «estúpido» y «corderito» (p. 12) por haberse confiado del turco.

Una vez estallada la 'guerra' entre los dos inmigrantes, se emplean numerosos adjetivos negativos que proyectan los respectivos heteroimágenes que utiliza el uno contra el otro. Así al hablarle Mustafá a su esposa Constantina de su futuro yerno, lo llama «gumbadrito» (p. 3), mientras que a Don Gaetano lo caracteriza reiteradamente como «¡Daliano sisino!» (pp. 13, 17, 18), «traicionero» y «mintiroso» (p. 16), «ladrún» (pp. 15, 22), «bícario» (p. 16), «musolina» y «lucu» (pp. 11-13, 17-19). Por su parte, Don Gaetano le llama a su rival «zorrino» (p. 17), «assasino» (pp. 11, 22), «latrone» (p. 12), «spuzzolento» (p. 17), «¡Hico de judá!» (p. 17) y «Ottomano squifoso... ¡Repelente!... ¡Teburone!...» (p. 16), «cremenale» y «maledetto» (p. 23); de ahí que admita que «Yo

soy colpévole, perque lo turco e lo taliano so come perro e gatos, se ódiano fino a la séttima generaziones» (p. 15).

Con respecto a la mirada de los criollos hacia los inmigrantes, en el texto hay solo una referencia, xenofóbica en este caso con respecto a los italianos, por Peppino, cuando le confiesa a su amada Sara: «Allá en el mercado, apenas me ve la muchachada creolla, empiézamo: ¿Que hacés Cadermo?... ¿Cómo te va, Giolotti?... Ciao, D'Anunnio... ¡Apena un personaje taliano hace na macana, me lo encájano a mi!» (p. 5)

Las costumbres y la religión son heteroimagentipos principales cuando se mira al 'otro'. En lo que concierne a Don Gaetano ya han sido señaladas algunas de las abundantes referencias en el texto. En lo que a la familia otomana se refiere, tanto Mustafá como su esposa Constantina reiteran doce veces en sus parlamentos la invocación «vere Dios» (pp. 2, 11-12) y siempre en los momentos de máxima tensión. El juramento religioso por ambas las partes confrontadas se resume en el diálogo entre Elías y Peppino quienes, en un principio, se sienten perplejos y dubitativos entre buscar la verdad o mantenerse firmes en su deber familiar: «ELÍAS.- ¡Basta! Cuando mi padre dice: «Vere Dios», todo el mundo boca abajo. PEPPINO.- Y cuando el mío dice: «Pe la madonna», hay que sacarse el sombrero» (p. 11). En las acotaciones se describen las prácticas religiosas de Mustafá, tanto cuando se enfrenta con sus propios demonios —«*cae de rodillas, pone su frente en el suelo, lleva su mano de los labios al piso, jura en turco y perjura*»—, como cuando pretende esquivar las preguntas insistentes de su esposa: «*Se prosterna y reza en turco*» (pp. 11-12).

En lo que a las costumbres domésticas y la estructura jerárquica familiar, los dramaturgos describen a Constantina como «esclava» (pp. 13, 18), remarcando su papel subordinado en el contexto familiar. En cuanto a las reacciones estereotipadas, cuando Mustafá se queda solo con su esposa, y luego de su primera confrontación exitosa con Don Gaetano, se echa a bailar a la turca: «(*El turco de un salto se yergue y danza un baile loco, sin ruido, con interjecciones en voz ronca, rasgada ... Ágil, salta hasta el rincón de la izquierda del foro, y una mano en el pecho, otra en la nuca, Baila repitiendo su obsesión.*) ¡Durgo tene fortuna, op, op!» (pp. 13, 19). Ella desconfía de su marido, pero teme contrariarlo debido a la sumisión milenaria de la mujer en la sociedad patriarcal de procedencia: «¡Galla boca o pego! ... (*La turca se dobla ante el puño levantado.*)» (pp. 13-14). Los italianos miran con extrañeza y superioridad cultural a sus vecinos

turcos, hasta se mofan de ellos en lo referente a sus hábitos culinarios. Así, cuando Peppino visita a su comprometida, le lleva a Mustafá como obsequio un ramo de perejil: «Come sé que lo otomano so tan raro per comer, le ho traído este matuello de perejil. Lo hace en ensalata y estoy seguro que le va a gustar.... Sal, venagre, pemienta y aceite. (*Aparte.*) Este aceite de máquena que úsano» (p. 4).

Por último, son constantes la menciones al espacio geográfico natal por el que los personajes discepolianos sienten siempre añoranza sufriendo del síndrome de Ulises. Numerosos y extensos son los fragmentos en el texto en los que el protagonista idealiza a Turquía: «Bienso a Durquía. Batria querida» (p. 6), «Durquía linda» y «Durquía is breciosa» (pp. 16, 17). En sus estrategias para apelar a lo emocional y conseguir sus objetivos Don Gaetano y Mustafá intercambian visiones idealizadas de sus respectivos países: «MUSTAFÁ.- Idalia breciosa. Tene Visubio con fuego, derrible, brecioso. Tene rey Vítur Manuel, hombre querido, generoso, brecioso, mejor que tudo rey ... Idalia valiente, idalianos generosos...», a lo que su rival le responde de manera parecida:

¿E a Torquía dónde me la deja, querido Mostafá?... Torquía ese no paíse incantébole... Torquía ese más preciosa que Italia; con lo campanario redondo, la torres de punta, co lo cielo azul e la nubes, co lo mare Mármota, co lo canole de lo fósforo, e co Yerusaleme, adonde estropeárono a Jesucristo. (*Aparte.*) ¡Assasini de la madonna...! ¡Co lo cuerno de oro!... Las mujeres atapadas, la danza de lo vientre e lo turco bigotudo con lo matambre a la cabeza...¡Torquía es no paradiso!... (pp. 16-17)

La imagen del inmigrante que se resigna por el fracaso de sus sueños inmigratorios reina sobre los escenarios discepolianos y queda canonizado en esta pieza justo antes del clímax, cuando Mustafá le explica a su hijo sus motivos para mentir:

Hiju... ¿Sabe qué biensa tuda la noche? Biensa qui Jintina istá lejus Durquía, muy lejus... Badre tuda la noche driste borque falta mucho Durquía. Falta veintiséis años. Salú joven con Gosdandina recién gasadu. Gosdandina linda andunce, linda cume Sarida hura. Mustafá istaba bodre e quere gana mucha blata para cumpra vistido y brillante a durquita quirrida. Bor eso salió Durquía y vino Mériga. Viaje largo,

tercera cun baisanos bodres que buscan blata leju Durquía... Viaje feo. Barco driste, negro. Tudú migrante montón, mucho migrante..., barco lleno... Gosdandina yuraba, yuraba sembre, recuerdo badre y madre que dejaba batría. Y durco, durco triste miraba agua verde, sin yurar, bero triste... Y cuando mujer quirida yuraba mucho, durco nujado, abretaba buño y decía: «Vere Dios mujer yura hura, bero durco fuerte drabaja, drabaja para que durca ría... Jintina es linda, bero, linda ojos. Jintina breciosa... bero drabajo nu hace rigo drabajador. Jintina drabajo cansa, bone flaco a durco, gamina sempre, bero no bone rigo. Contrario, come mal y mata alegría. Durco tudavía no boede hacer reír durca... Dispués vino hiju,... (*Lo acaricia*.) hiju bueno que también drabaja; dispués vino hija... hija breciosa, breciosa como Durquía... que también drabaja y en casa durca todos drabajan y siembre driste, nunga alegre, nunga rigo. Bur eso nu duerme toda la noche. Badre quiere irse Jintina, badre quiere volver Durquía con hijos buenos y mujer valiente. (p. 21)

No obstante, en el grotesco discepoliano la tesis del «crisol de razas» es la defendida, y lo mismo sucede en este texto. La postura de la nueva generación que representan los hijos de ambos y, sobre todo, las palabras iniciales de Don Gaetano, evocadoras de las premisas constituyentes de 1853, son las que quedan en la memoria de los receptores del texto:

L'estaba diciendo a do Mustafá, que il mundo se istrañara que se acáseno no hijo de italiano e na hija de turco... Esa e la pregunta que yo hago. ¿Per qué s'extreñará il mondo? ¿La razza forte no sale de la mezclanza? ¿E dónde se produce la mezclanza? Al conventillo. Antunce: la cuna de la razza forte es el conventillo. Per esto que cuando se ve hombre robusto, luchadore, atleta, se le pregunta siempre: ¿a que conventillo ha nacido osté? «Lo do mundo», «La catorce provincia», «El palomare», «Babilonia», «Lo gallinero». Es así, no hay vuelta. ¿Per qué a Bonasaria está saliendo esta razza forte? Perque éste ese no paise hospitalario que te garra toda la migracione, te la encaja a lo conventillo, viene la mezclanza e te sáleno a la calle todo esto lindo mochacho... E lo lllindo es que en medio de esto batifondo nel conventillo todo ese armonía, todo se entiéndono: ruso co japoneses; francheso co tedesco; taliano co africano; gallego co marrueco. ¿A qué parte del mundo se entiéndono como acá: catalane co españole, andaluce co madrileño, napoletano co genovese, romañolo co calabrese? A nenguna parte. Este e no paraíso.

Ese na jauja. ¡Ne queremos todo...! No tenemo afecto, cariño puro, sincero amore. (p. 7)

8. CONCLUSIONES

La comprensión del 'otro', la captación de su imagen y la proyección de su condición a quienes lo observan es un proceso complejo, subjetivo y esencialmente ideológico. Implica una postura siempre condicionada por las coyunturas históricas y sociales en las que se enmarca el individuo. El teatro, tanto como espacio comunicativo por excelencia como forma expresiva privilegiada que 'disecciona' los dramas humanos en el *hic et nunc* de la representación, es por su naturaleza el medio que con mayor eficacia dialoga con la sociedad al confrontarla con sus ilusiones y desilusiones.

Armando Discépolo y Rafael José de Rosa, en esta obra fundacional del grotesco criollo y mediante una cuidada red de espejismos escénicos, se valieron de numerosos heteroimagentos y autoimagentos para proyectar la imagen de los inmigrantes. En *Mustafá* la figura del extranjero no es estática ni unidimensional, sino el resultado de tensiones constantes entre identidad y otredad, entre la ilusión de integración y la desilusión por la inadaptación. La escena teatral opera tanto como espejo de los desconciertos de una sociedad babélica que tenía aún una imagen difusa de sí misma, como crisol simbólico donde se dramatizan tensiones étnicas y culturales.

La pieza, lejos de agotarse en la anécdota sainetera del conventillo, configura un espacio escénico donde lo cómico y lo trágico se entrelazan para dar voz a quienes, durante mucho tiempo, quedaron silenciados y al margen de la escena oficial de la historia. Fueron, sin embargo, los sueños de ellos, sus pasiones y empeños, pero también sus desilusiones, fallos y fracasos que hicieron posible que de aquellos 'otros' se hable ya del actual 'nosotros'.

9. OBRAS CITADAS

- ACHOTEGUI, JOSEBA (2009). Estrés límite y salud mental: El Síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple (Síndrome de Ulises). *Gaceta Médica de Bilbao*, 106(4), 122-133. [https://doi.org/10.1016/s0304-4858\(09\)74665-7](https://doi.org/10.1016/s0304-4858(09)74665-7)
- AINSLIE, RICARDO. C., TUMMALA-NARRA, PRATYUSHA, HARLEM, ANDREW, BARBANELL, LAURA, and RUTH, RICHARD (2013). Contemporary psychoanalytic views on the experience of immigration. *Psychoanalytic Psychology*, 30(4), 663–679. *APA PsycNet*. <https://doi.org/10.1037/a0034588>
- ALBERDI, JUAN BAUTISTA (2017). *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Prólogo de Matías Farías. Biblioteca del Congreso de la Nación. <https://bcn.gob.ar/uploads/BasesAlberdi.pdf>
- ANUARIO ESTADÍSTICO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES: AÑO I. – 1891. Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco. Biblioteca Digital del Ministerio de Justicia de la Nación. [http://www.bibliotecadigital.gob.ar/items/browse?advanced\[0\]\[element_id\]=50&advanced\[0\]\[type\]=is+exactly&advanced\[0\]\[terms\]=Anuario+Estadistico++de+la+Ciudad+de+Buenos+Aires](http://www.bibliotecadigital.gob.ar/items/browse?advanced[0][element_id]=50&advanced[0][type]=is+exactly&advanced[0][terms]=Anuario+Estadistico++de+la+Ciudad+de+Buenos+Aires)
- ANZALDÚA, GLORIA (1987). *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. Aunt Lute Books. El autor argentino Armando Discépolo llegará en breve a Madrid. *El Heraldo de Madrid: Diario Independiente* (12 de diciembre de 1930), Año XL, 13999, 7. *Hemeroteca Digital*. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=accce293-b2ad-49b2-94d4-bfed5024fb82>
- BASSI, JACOPO (2011). La rete e l'immigrazione italiana nell'area platenese. *Diacronic: Studi di Storia Contemporanea*, 5(1). https://www.studistorici.com/wp-content/uploads/2011/01/BASSI_Sitografia.pdf
- BERTONI, LILIA ANA (1994). De Turquía a Buenos Aires: Una colectividad nueva a fines del siglo XIX. *Estudios migratorios latinoamericanos*, 26, 67-94. https://www.academia.edu/123528094/De_Turqu%C3%ADa_a_Buenos_Aires_Una_colectividad_nueva_a_fines_del_siglo_XIX

- BOLETÍN MENSUAL DE ESTADÍSTICA MUNICIPAL DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES, Capital de la República Argentina: no. 1-6 (enero-diciembre 1890).* <https://biblioteca.legislatura.gob.ar/bibliotecaDigitalDetalle.aspx?id=31>
- CARA-WALKER, ANA (1987). Cocoliche: The Art of Assimilation and Dissimulation among Italians and Argentines. *Latin American Research Review*, 22(3), 37-67. *Jstor*. <http://www.jstor.org/stable/2503401>
- CENSO GENERAL DE POBLACIÓN, edificación, comercio e industrias de la ciudad de Buenos Aires, Capital Federal de la República Argentina: Levantado en los días 17 de agosto, 15 y 30 de septiembre de 1887, bajo la Administración del Dr. Antonio F. Crespo. Vol. I.* <https://www.cervantesvirtual.com/obra/censo-general-de-poblacion-edificacion-comercio-e-industrias-de-la-ciudad-de-buenos-aires-capital-federal-de-la-republica-argentina-levantado-en-los-dias-17-de-agosto-15-y-30-de-septiembre-de-1887-bajo-la-administracion-del-dr-antonio-f-crespo--compilado-por-una-comision-compuesta-de-los-senores-francisco-latzina-presidente-manuel-c-chueco-y-alberto-b-martinez-vocales-norberto-perez-secretario-0/>
- CENSO GENERAL DE POBLACIÓN, edificación, comercio e industrias de la ciudad de Buenos Aires, Capital Federal de la República Argentina: Levantado en los días 17 de agosto, 15 y 30 de septiembre de 1887, bajo la Administración del Dr. Antonio F. Crespo. Vol. II.* <https://archive.org/details/censogeneraldepo00buen>
- CONSTITUCIÓN DE LA NACIÓN ARGENTINA* [Const]. 1 de mayo de 1853 (Argentina) [Ed. 2016]. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos y Pluralismo Cultural. *Portal oficial del Estado argentino*. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/derechoshumanos_publicaciones_colecciondebolsillo_01_constitucion_nacion_argentina.pdf
- DEVOTO, FERNÁNDO J. (2015). Prólogo. En Aníbal Enrique Centragolo. Óperas, barcos y banderas: *El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Biblioteca Nueva, 11-15.
- DISCÉPOLO, ARMANDO Y DE ROSA, RAFAEL JOSÉ (1921). Mustafá: Sainete en un acto y tres cuadros. *El teatro argentino: Revista teatral*, Año III, 40(1-23). *Ibero-Amerikanischen Institut*. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/!toc/771744188/25/-/>

- DISCÉPOLO, ARMANDO Y DE ROSA, RAFAEL JOSÉ (1969). Mustafá. En Armando Discépolo. *Obras Escogidas* (Tomo II). Editorial Jorge Álvarez, 245-283.
- ECO, UMBERTO (1983). *Obra abierta*. Editorial Ariel.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO (2010). El 'otro' como definidor del 'yo' en el Siglo de Oro: La estrategia imagológica. *Rilce: Revista de filología hispánica*, 26(1), 52-61. <https://doi.org/10.15581/008.26.4704>
- GERMANI, GINO (2010). *La sociedad en cuestión: Antología comentada*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO.
- GRINBERG, LEÓN AND GRINBERG, REBECA (1989). *Psychoanalytic perspectives on migration and exile*. Yale University Press.
- GUERRERO ZAMORA, JUAN (1961). *Historia del teatro contemporáneo*, Vol. IV. Juan Flors.
- GUTIÉRREZ, LEANDRO (1981). Condiciones de la vida material de los sectores populares en Buenos Aires: 1880-1914. *Revista de Indias*, 41, Jan. 1, 165-202. *ProQuest*. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/condiciones-de-la-vida-material-los-sectores/docview/1300644686/se-2>
- KLICH, IGNACIO (1993). Argentine-ottoman relations and their impact on immigrants from the Middle East: A history of unfulfilled expectations. 1910-1915. *The Americas*, Oct., 50(2), 177-205. <https://doi.org/10.2307/1007138>
- LUPI, COSTANZA y ZENA, GLADYS (2021). Ahora que sí nos ven: Breve recorrido sobre las luchas de las mujeres y diversidades en el mundo sindical argentino. En Cristina Ruiz del Ferrier y Jorge Tirenni (Comps.) *La protección social en América Latina: Estado y las políticas públicas entre la crisis social y la búsqueda de la equidad*. Flasco, 261-274. *Jstor*. <http://www.jstor.org/stable/resrep49043.15>
- MAVRIDIS, SPYRIDON (2018). El proceso inmigratorio en el teatro argentino de la primera mitad del siglo XX: Ilusión, desilusión, resignación. En Efthimía Pandís Pavlakis y María Tsokou (Eds.). *Estudios hispánicos: Pensamiento y literatura*. Ediciones del Orto, 95-112.
- NEGRI, CRISTOFORO (1864). *La grandezza italiana: Studi confronti e desiderii*. Tipografía Paravia e Comp. MDZ. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10078998?page=5>

- PAZ, OCTAVIO (1983). *Tiempo nublado*. Seis Bairall.
- PELLETTIERI, OSVALDO (1988). Armando Discépolo: Entre el grotesco italiano y el grotesco criollo. *Latin American theatre review*, 22, 55-71. *Biblioteca Nacional Digital*. <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-258188.html>
- PELLETTIERI, OSVALDO (1992). Modelo de periodización del teatro argentino. En Osvaldo Pellettieri (Ed.). *Teatro y teatristas: Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Galerna, 69-81.
- PELLETTIERI, OSVALDO (2010). Pirandello y la dramaturgia popular en Buenos Aires en su período de apogeo y crisis (1920-1940). *Arrabal*, 7-8, 249-257.
- PÉREZ GRAS, MARÍA LAURA (2016). Imagología: La evolución de la disciplina y sus posibles aportes a los estudios literarios actuales. *Enfoques*, XXVIII(1), 9-37. *Biblat*. <https://biblat.unam.mx/hevila/EnfoquesLaPlata/2016/vol28/no1/1.pdf>
- PRIMER CENSO DE LA REPÚBLICA ARGENTINA: Verificado en los días 15, 15 y 17 de septiembre de 1869 bajo la dirección de Diego Gregorio de la Fuente. <https://deie.mendoza.gov.ar/#!/censos-nacionales-de-poblacion/1869-primer-censo-de-la-nacion-argentina-17>
- REMÓN, AGUSTÍN. Charlas teatrales: Diario de un bombero. *Caras y Caretas* (27 de abril de 1929), 1595, 58-59. *Hemeroteca Digital*. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=fd750559-fcd5-4b1a-b169-e17192c7f756>
- REMÓN, AGUSTÍN. Con la sonrisa en los labios: Charlas teatrales. *Caras y Caretas* (29 de julio de 1933), 1817, 111-112. *Hemeroteca Digital*. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=341b8918-31e0-40a9-9752-c8565330dc76>
- SÁNCHEZ ROMERO, MANUEL (2005). La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias. *Revista de Filología Alemana*, 13, 9-27. <https://www.redalyc.org/pdf/3218/321827597001.pdf>
- SANHUEZA CARVAJAL, MARÍA TERESA (1997). La voz de los inmigrantes en *Mustafá* de Armando Discépolo. *Acta Literaria*, 22, 45-58. *Academia.edu*. https://www.academia.edu/7434262/_La_voz_de_los_inmigrantes_en_Mustaf%C3%A1_de_Armando_Disc%C3%A9polo_Acta_Literaria_22_1997_45_58

- SANHUEZA CARVAJAL, MARÍA TERESA (2003). El espacio dramático en *Mustafá* de Armando Discépolo. En Carmen Ruíz Barrionuevo, Francisca Noguerol Jiménez, María Ángeles Pérez López, Evarista Guerrero Guerrero y Ángela Romero Pérez (Coords.). *La literatura iberoamericana en el 2000: Balances, perspectivas y prospectivas*. Ediciones Universidad de Salamanca, 1016-1025.
- SCIPIONI, ESTELA PATRICIA (2000) *Torturadores, apropiadores y asesinos: El terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*. Reichenberger.
- Segundo censo de la República Argentina: 1895*, Vol II. <https://deie.mendoza.gov.ar/#!/censos-nacionales-de-poblacion/1895-segundo-censo-nacional-18>.
- SOARES, NORBERTO (1970). Discépolo o la poética del dolor. *Periscopio*, 22. <https://www.magicasruinas.com.ar/literatura/comentarios-libros-armando-discepolo.htm>
- LOS TEATROS. *Diario Español: Independiente, Político y Literario* (19 de enero de 1924), Año LXXV, 24390, 1. *Hemeroteca Digital*. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=6db3ad0d-4e1a-4a12-be6a-9af84608cc40>
- TERCER CENSO NACIONAL: Levantado el 1º de junio de 1914*, Vol. I. <http://www.estadistica.ec.gba.gov.ar/dpe/Estadistica/censos/C1914-T1.pdf>.
- TERCER CENSO NACIONAL: Levantado el 1º de junio de 1914*, Vol. II. https://deie.mendoza.gov.ar/backend/uploads/files/2016-09-15%2018:35:26_1914%20tomo2%20-%20Ira%20parte.pdf.
- VILLANUEVA, GRACIELA (2023). La imagen del inmigrante en la literatura argentina entre 1880 y 1910. *Amérique latine histoire et mémoire*, (1). <https://doi.org/10.4000/alhim.90>
- YUJNOVSKY, OSCAR (1974). Políticas de vivienda en la ciudad de buenos aires (1880-1914). *Desarrollo Económico*, jul. - sep., 14(54), 327-372. *Jstor*. <https://doi.org/10.2307/3466276>

9. NOTAS

- ¹ También conocida como la «Huelga de los inquilinos» o «Protesta de los alquileres» fue un movimiento causado por el aumento de los impuestos municipales que fueron inmediatamente trasladados por los propietarios a los alquileres, de modo que el coste resultó siendo insoportable para los inquilinos que residían en los conventillos. En esta movilización tuvieron un papel protagónico las mujeres, en su mayoría amas de casa, que utilizaron sus escobas como símbolo de la limpieza y renovación social necesarias. Afirman al respecto Lupi y Zena: «Con la frase: 'Barramos con las escobas las injusticias de este mundo', lograron darle una profunda densidad a la protesta que llevaron adelante lxs inquilinxs en la Ciudad de Buenos Aires.» (2021, p. 261). Como documenta Jujnovsky, la protesta comenzó el 31 de agosto en el conventillo de la calle Ituzaing 279, y fue propagándose «hasta comprender casas de conventillos, o sea unas 120.000 personas que representaban la totalidad de habitantes de ese tipo de vivienda. Los inquilinos se negaban a pagar el alquiler hasta tanto se aceptasen las siguientes dicaciones: a) rebaja de un 30% en los alquileres; b) abolición de las garantías salvo el pago de un mes adelantado; c) compromiso de no desalojar cuando no mediase falta de pago de una o más mensualidades; d) mejora en las condiciones higiénicas. El movimiento duró hasta mediados de diciembre, y aunque en algunos casos se aceptaron las demandas, en otros se procedió al desalojo» (1974, pp., 344-345).
- ² Comprendiendo en ella también los territorios de Flores, Belgrano y de la población fluvial.
- ³ Explica Eco al respecto (1983): «[E] arte, más que conocer el mundo produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figurar el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad» (pp. 88-89).

- ⁴ Todas las citas del texto de *Mustafá* provienen de la siguiente edición: Armando Discépolo y Rafael José de Rosa (1921). *Mustafá: Sainete en un acto y tres cuadros. El teatro argentino: Revista teatral*, Año III, 40(1-23). *Ibero-Amerikanischen Institut*. Disponible en <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/!toc/771744188/25/->
- ⁵ En la edición consultada, el adjetivo «bobre» alterna con frecuencia con la grafía «bodre». Lo mismo ocurre en varios fragmentos de la obra y con distintas palabras, donde la tipografía resulta por momentos ‘dubitativa’ o ‘descuidada’. En este trabajo se ha optado por respetar fielmente el texto editado en la fuente original, dada la frescura que aporta ese registro, motivo por el cual se han conservado las distintas grafías y eventuales variantes formales, en coherencia con el tono original del texto.